

Thomas Bremer

*CANTÉ UN DIA LA ALEGRIA DE LAS LOCOMOTORAS.*

ASPEKTE DER FUTURISMUS-REZEPTION BEI JUAN  
PARRA DEL RIEGO (PERU/URUGUAY) UND MANUEL  
MAPLES ARCE (MEXICO) UND DER ÜBERGANG VOM  
MODERNISMUS

Mit einem Anhang zu Marinettis Lateinamerika-Reise 1926

*E' strano che il futurismo si sia sviluppato in  
Italia. Avrebbe dovuto nascere in Latino-  
america.*

*Giuseppe Prezolini, ca. 1923*

Ein junger peruanischer Lyriker sitzt, zusammen mit einigen  
Freunden, kurz vor dem Ersten Weltkrieg im Künstlercafé "Aragno"  
in Rom, nahe der Trajanssäule. Plötzlich geht die Tür auf.

Una voz dijo:

– ¡Marinetti! Va a recitar el Apóstol Futurista.

Pasó el poeta con su calva pagana y bajo la pompa magnífica de las luces, entre la muda mímica de los espejos, sobre el encarnado terciopelo, alrededor de las mesitas de mármol, vieron esa noche mis ojos atónitos de sudamericano asustadizo, elevarse la magna frente del apóstol del Futurismo, rodeado de acólitos desmedrados y lánguidos, con extrañas miradas de videntes. Marinetti hablaba de su nueva creación futurista: "las palabras en libertad", y recitó unos versos que comenzaban:

Tri tri tri  
fru fru fru  
ihu ihu ihu  
uhi uhi uhi!  
Il poeta si diverte  
pazzamente,  
smisuratamente!  
non lo stale a insolentire,  
lasciatelo divertire  
poveretto,  
queste piccole corbellerie  
sono il suo diletto.  
Cucú rurú  
rurú cucú  
cuccuccurucú!

El camarero les servía bebidas frescas que sus gargantas divinas agotaban, en tanto que las otras gentes sin comprender tanta maravilla, rumiaban adjetivos sonoros y se alimentaban a la antigua usanza "pasatista". Yo y los más, acogimos a Serra, como quien entra en un templo cuando hay truenos, y nos recreamos en su fina charla, mientras al frente, en medio de sus iniciados, Marinetti decía con su exaltado furor por el arte clásico:

– Il fuoco, Il fuoco alla Roma Vecchia,  
a Napoli sentimentale, a Venezia pasatista!  
Y sus acólitos corearon:  
– Sì, sì! al fuoco purificatore! ...

So lautet – und deshalb sei sie hier so ausführlich zitiert – die wohl früheste und bisher in der Forschung zur Geschichte der Literarischen Avantgarden in Lateinamerika wohl auch noch nicht bekannte Erwähnung Marinettis und des italienischen Futurismus in Peru.

Erschienen ist der kurze Text, eingebettet in eine Kunstkritik, unter dem Titel "Recuerdos de Roma" am 15. Mai 1914 in der Wochenzeitung *La Opinión Nacional*<sup>1</sup>; sein Autor ist der berühmte Lyriker, aber auch Erzähler, Theaterautor und Literaturkritiker Abraham Valdelomar, und bemerkenswert ist die kurze Darstellung von Marinettis Auftritt im römischen Café vor allem auch deshalb, weil sie uns anhand des Beispiels Peru bereits mitten in die Problematik der frühen Geschichte der Historischen Avantgarden in Lateinamerika und der Rezeption des Futurismus führt.

### **Die Futurismusrezeption bis 1914 und das Fallbeispiel Peru: Krise des Modernismus**

1) Innerhalb der Aufnahme, die der Futurismus in Lateinamerika fand und deren Geschichte vor allem Nelson Osorio in den wesentlichen Etappen analysiert und dokumentiert hat<sup>2</sup>, liegt der Text Val-

1 Abraham Valdelomar, "Recuerdos de Roma. Enrique Serra", in: *La Opinión Nacional*, 15 de mayo de 1914, S. 12-13, jetzt in ders., *Obras* (ed. Luis Alberto Sánchez), Lima 1988, Bd. I, S. 171-177, Zitat S. 174 f.

2 Nelson Osorio Tejeda, *El futurismo y la vanguardia en América Latina*, Caracas 1982 (*Cuadernos del Centro de Estudios Latinoamericanos Romulo Gallegos*); ders., "La recepción del manifiesto futurista de Marinetti en América Latina", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8 (1982), No. 15 (= Número monográfico "Las Vanguardias en América Latina", Director: Nelson Osorio T.), S. 25-37; v.a. im Blick auf die Entwicklung in Venezuela vgl. ders., *La formación*

delomars von 1914 relativ spät, das heißt, am Ende der ersten Welle der Futurismusrezeption.

Marinettis Erstes Manifest (*Fondazione e Manifesto del Futurismo*) stammt bekanntlich aus dem Jahr 1908/09 und wurde zunächst – auf französisch – im Februar 1909 von der Pariser Tageszeitung *Le Figaro* veröffentlicht (dann, kurz darauf, auf italienisch in der von Marinetti herausgegebenen Zeitschrift *La Poesia*). Schon hier sind die zentralen Anliegen des Futurismus benannt: seine Aggressivität ("Non v'è più bellezza, se non nella lotta"), seine Begründung der Geschwindigkeit als der zentralen Kategorie eines neuen Schönheitsideals ("un automobile ruggente [...] è più bello della Vittoria di Samotracia") und sein Ikonoklasmus gegenüber allen Beispielen bisheriger Kunstproduktion ("Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie"). In dichter Folge waren diesem Manifest weitere, zum Teil wiederholende, zum Teil präzisierende Erklärungen gefolgt: *Uccidiamo il Chiaro di Luna* (April 1909), *Contra Venezia passatista* (April 1910) und das *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Mai 1912), das erstmals die technischen Grundsätze ("parole in libertà") der literarischen Produktion des Futurismus formulierte; dazwischen aber auch *Contra la Spagna passatista* vom Juni 1911, in denen die Spanier – um mit der Bekämpfung ihres vollständigen gesellschaftlichen 'Passatismus' zumindest einen Anfang zu machen – vor allem zum entschiedenen Widerstand gegen den Klerus aufgerufen worden waren<sup>3</sup>.

Es ist auffallend, in welcher Geschwindigkeit vor allem die frühen Texte Marinettis in Lateinamerika rezipiert und kommentiert wurden. Nur acht Wochen nach der Veröffentlichung des Gründungsmanifestes erfolgte in Lateinamerika bereits die erste kritische Stellungnahme zum Futurismus, und zwar – angesichts seiner bekannten ästhetischen Vorstellungen doch eher erstaunlicherweise – durch Rubén Darío. In seinem Text, erstgedruckt in *La Nación* in Buenos

---

de la Vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y Documentos, Caracas 1985 (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 61). Einige der Texte finden sich inzwischen auch in der von Osorio edierten grundlegenden Anthologie zum Thema, *Manifestos, proclamas y polemicas de la Vanguardia literaria hispano-americana*, Caracas 1988 (Biblioteca Ayacucho, 132).

3 Die Texte finden sich am übersichtlichsten zusammengestellt (mit Einleitung und Variantenapparat) in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano de Maria), Milano 1983; die Zitate aus dem ersten Manifest ebd., S. 10 f.

Aires am 5. April 1909 und lange verschollen, weist er darauf hin, daß der Begriff Futurismus bereits vor Marinetti von dem Katalanen Gabriel Alomar geprägt und benutzt worden sei, kritisiert einige der Marinettischen Postulate, äußert sich insgesamt aber eher positiv zu der neuen literarischen Bewegung einer explizit jüngeren Autorengeneration, "que desea conducir el sagrado caballo hacia nuevos horizontes"<sup>4</sup>. (Daß es sich hier um keinen Einzelfall handelt und das Verhältnis der beiden Autoren freundschaftlicher war, als man auf den ersten Blick annehmen würde, beweist übrigens auch ein überraschender Fund in Marinettis nachgelassener Bibliothek, die heute in der Universität Yale aufbewahrt wird: dort befindet sich ein Widmungsexemplar von Daríos *Cantos de vida y esperanza* von 1905 mit der Widmung "Au fier et admirable poète F.T. Marinetti, très cordialement. Rubén Darío". Zwar ist die Datierung schlecht erkennbar, doch muß sie wohl als "Paris – 1909" gelesen werden.)

Ebenfalls noch aus dem Jahre 1909 sind, allerdings deutlich kritischer als diejenige Daríos, Stellungnahmen von Amado Nervo in Mexico, von Alvaro Armando Vasseur in Uruguay und von einem anonymen Autor in Venezuela belegt; in Honduras erscheint im gleichen Jahr und zusammen mit einer kritischen Würdigung (Rómulo Durón) die erste vollständige Übersetzung des Marinettischen Manifestes<sup>5</sup>. Später dann, im Jahr 1914 wie Valdelomar, wird sich auch Huidobro zum Futurismus äußern, bevor die Rezeptionskurve bis zum Beginn der zwanziger Jahre deutlich nachläßt bzw. zum Erliegen kommt<sup>6</sup>.

Bei allen zitierten Rezeptionsdokumenten bis einschließlich 1914 ist die Ambivalenz auffallend, mit der der Futurismus behandelt wird. Auch wenn sich die anderen frühen Texte im allgemeinen weitaus

---

4 Dort auch die Zentralsätze: "La principal idea de Marinetti es que todo está en lo que viene y casi nada en lo pasado. [...] Los más viejos de nosotros, dice Marinetti, tienen treinta años. He allí todo. [...] ¡Ah, maravillosa juventud! Yo siento cierta nostalgia de primavera impulsiva al considerar que sería de los devorados, puesto que tengo más de cuarenta años". Rubén Darío, "Marinetti y el Futurismo", jetzt am leichtesten zugänglich in Osorio, *El futurismo* (op. cit.), S. 45-48, Zitat S. 47/48.

5 Vgl. Osorio, *El futurismo* (op.cit.), S. 19.

6 Auch diese Stellungnahmen (Alvaro Armando Vasseur, "Poeta milanés, calvo ..."; Amado Nervo, "Nueva escuela literaria"; Vicente Huidobro, "El Futurismo") wiederabgedruckt in Osorio, op.cit., S. 49-60; der (unsigned) Text "El Futurismo de Marinetti" aus der venezolanischen Zeitschrift *El Cojo Ilustrado*, 15/5/1909, in: Osorio, *La formación de la Vanguardia literaria en Venezuela* (op.cit.), S. 185-187.



detaillierter mit Marinettis ästhetischen Konzeptionen auseinanderzusetzen und sich nicht wie Valdelomar auf eine rein anekdotische Schilderung beschränken, so ist doch die Skepsis gegenüber der "neuen Schule" deutlich. Bei Amado Nervo heißt es angesichts der lautstarken und skandalträchtigen Äußerungsweise der Futuristen

a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos ni los desnudos, ni los canibalismos adolescentes.<sup>7</sup>

Bei Huidobro wird es dann 1914 heißen

el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es esta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. Agú, Marinetti.<sup>8</sup>

Insgesamt läßt sich diese Phase der Futurismusrezeption wie folgt zusammenfassen: die neue literarische Bewegung – Marinetti hatte Freixemplare seiner Zeitschrift in die ganze Welt verschickt – wird sehr schnell rezipiert, sie wird aufgenommen als eine interessante Idee innerhalb der überall vorhandenen Modernisierungsbemühungen von Kunst und Literatur, aber sie wird nur als *eine* Anregung unter zahlreichen anderen aufgefaßt; sie wird zur *Kenntnis* genommen, aber nicht eigentlich *akzeptiert* und trägt jedenfalls zunächst keine praktischen Früchte.

2) Auch bei Valdelomar ist der ironische Unterton unüberhörbar, wenn er als "sudamericano asustadizo" dem "Apóstol Futurista", seinen lautmalerschen Gedichten und dem ikonoklastischen "al fuoco purificatore!" seiner Anhänger gegenübergestellt wird. Auffallend ist immerhin, wie sehr dies geschieht, ohne daß der Versuch unternommen würde, die hinter dem Kuriosen der Szene verborgenen ästhetischen Prinzipien darzustellen.

Setzt man diese Haltung jedoch in Beziehung zum literarischen System der Zeit, faßt man also die ästhetische Diskussion auf als ein "literarisches Feld" im Sinne Bourdieus, das immer auch ein Kon-

7 Amado Nervo, *Obras completas*, Madrid <sup>4</sup>1972 (Aguilar), Bd. II, S. 178-182, Zitat S. 179.

8 Vicente Huidobro, *Obras completas*, Santiago de Chile 1976, Bd. 1, S. 698-701, hier zit. nach Osorio, op.cit., S. 58. – Zum Kontext vgl. auch Frank P. Rutter, "Vicente Huidobro and futurism: convergences and divergences (1917-1918)", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981): 55-72.

fliktfeld ist, so wird deutlich, daß weder der Tenor von Valdelomars Darstellung noch ihr Zeitpunkt 'zufällig' sind, sondern daß sich vielmehr hinter dem kurzen Text ein ganzes Geflecht von Beziehungen erkennen läßt, vor dessen Hintergrund sich die späteren Ausdrucksformen der literarischen Avantgarden erst vollziehen werden.

Valdelomar, glühender Bewunderer D'Annunzios und – zur nicht geringen Verblüffung seiner Landsleute – auch sein sozusagen peruanischer Imitator, der erste 'literarische Dandy' des Landes, der unter anderem dadurch Aufsehen erregte, daß er – analog zu den Extravaganzen seines Vorbildes – sich selbst die Hände küßte, "diciendo que lo hacía porque con ellas había escrito cosas muy bellas"<sup>9</sup> und die Mehrzahl seiner Texte unter dem Pseudonym "El Conde de Lemos" publizierte, war in den Jahren 1913/14 als Botschaftsangestellter in Rom tätig gewesen und hatte so die literarischen Diskussionen Italiens aus nächster Nähe kennengelernt, bis er aus Protest gegen den Militärputsch von 1914 gegen den Präsidenten Billinghurst nach Peru zurückkehrte und – übrigens zusammen mit Mariátegui – das "Provisorio" von Benavides sowohl literarisch (mit satirischen Gedichten) als auch politisch bekämpfte. Unter anderem in seinen Zeitungsartikeln "Crónicas de Roma"<sup>10</sup>, nach seiner Rückkehr nach Peru aber auch in zahlreichen Vortrags- und Lesereisen, vermittelte er seine Eindrücke weiter und initiierte in der Folge vor allem kollektive Literaturunternehmungen: zusammen mit Mariátegui und Hidalgo schrieb er in einer Art 'automatischer Schreibweise' *avant la lettre* Kettengedichte zu dritt, veröffentlichte zusammen mit sieben weiteren Lyrikern den ersten kollektiven Lyrikband Lateinamerikas, *Voces múltiples* (1916), und brachte es soweit, daß er zwischen 1914 und 1918 mit einem "ya monopólico grupo de jóvenes poetas y periodistas" (Luis Alberto Sánchez) – nämlich der Gruppe "Colónida", die weit über die gleichnamige, in nur vier Nummern erschienene "revista de combate" (Valdelomar) hinausging – eine Art Über-

9 Luis Alberto Sánchez, "Sobre D'Annunzio en el Perú" [1964], jetzt in ders., *Pasos de un peregrino son errantes*, Lima 1968, S. 278-286, Zitat S. 282. – Zum biografischen Hintergrund vgl. ansonsten ders., Einleitung zur Ausgabe der *Obras*, op.cit., Bd. 1.

10 Zunächst gedruckt in *La Nación*, dann in *La Opinión Nacional* (sowie jeweils einer in *El Comercio*, *La Crónica* und als Buchvorwort); die insgesamt elf Texte, erschienen zwischen dem 21.11.1913 und dem 17.1.1915, sind in der Ausgabe der *Obras* jedoch nicht in chronologischer Folge gedruckt.

nahme der traditionellen peruanischen Zeitschriften im Dienste der neuen Ausdrucksformen probte. "Colónida representó una insurrección [...] contra el academicismo y sus oligarquías", schrieb bald darauf Mariátegui in seinen berühmten *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, und weiter, in einer differenzierten Abwägung der Vorteile und Unzulänglichkeiten der 'Bewegung':

La bazaría, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los 'colónidos' fueron útiles. [...] Le propusieron nuevos mejores modelos, nuevas y mejores rutas.<sup>11</sup>

Noch César Vallejo schrieb übrigens seinen ersten Zeitungsartikel (Januar 1918) über eine Begegnung mit Valdelomar und einen bewegenden Nachruf, als dieser 1919 während einer Wahlkampfveranstaltung eine Treppe hinunterfiel und tödlich verunglückte<sup>12</sup>.

Es ist schwierig, die Fronten und Grenzen in jener Etappe des Übergangs zu bestimmen, in der einerseits die Krise des Modernismus – "su agotamiento", wie Luis Monguió dies genannt hat<sup>13</sup> – unübersehbar ist, andererseits aber die Forderung nach künstlerischer Erneuerung von den meisten Autoren der Zeit in ihren Proklamationen weitaus lauter erhoben als in ihren Werken faktisch eingelöst wird. Erkennbar wird jedoch immerhin, wie hier aus der Krise des Modernismus, die in Peru 1912/13 offensichtlich und gerade 1914/15, zur Zeit von Valdelomars Schilderung von Marinettis Kaffeehaus-Auftritt, in zwei großen kontroversen Publikationen auch öffentlich diskutiert wird – nämlich in Ventura García Calderóns fast einhundertseitigem Überblicksartikel *La literatura peruana 1535-1914* in der *Revue hispanique* und nur wenige Monate später in José Gálvez Barrenecheas philosophischer Dissertation *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)* – Auswege gesucht

11 José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (ed. Anibal Quijano/Elizabeth Garrels), Caracas 1979 (*Biblioteca Ayacucho*, 69), S. 183 f.

12 César Vallejo, "Con el Conde de Lemos" [*La Reforma*, Trujillo, 18/1/1918] und "Abraham Valdelomar ha muerto" [*La Prensa*, 4/11/1919], beide jetzt gesammelt zugänglich in C.V., *La cultura peruana. Crónicas* (ed. Enrique Ballón Aguirre), Lima 1988, S. 29-31 und 40 f.

13 Vgl. Luis Monguió, "El agotamiento del modernismo en la poesía peruana", in *Revista Iberoamericana*, 18, 36(1953): 227-267 und ders., *La poesía postmodernista peruana*, Berkeley/Los Angeles 1954.

werden, literarische Strategien, um den als überholt empfundenen künstlerischen Ausdrucksmitteln etwas Neues entgegenzusetzen<sup>14</sup>.

Valdelomar antwortet auf diese Situation mit einem radikalen Ästhetizismus. Das bedeutet nicht nur eine bestimmte Art zu schreiben. Es bedeutet vor allem auch eine bestimmte Art der Selbststilisierung als Künstler, die nicht nur narzistische Attitüde ist, wie dies in den meisten Darstellungen anklingt, sondern auch den Anspruch signalisiert, aus dem für die bisherige Literaturproduktion Perus typischen Amateurstatus aus dem Kreis der "familias decentes" herauszutreten und das Verhältnis von Kunst und Lebenspraxis neu zu formulieren. – Zugleich muß ein solcher Anspruch, um wirksam sein zu können, aber auch auf die Gegebenheiten des literarischen Systems Rücksicht nehmen. In einem höchst aufschlußreichen Brief an Máximo Fortis, den Luis Monguió in einer posthum erschienenen Zeitschriftenveröffentlichung aufgefunden hat, hat dies Valdelomar selbst gesehen und auf das neue Publikum wie folgt verwiesen:

Yo comprendí a tiempo que un escritor necesitaba, ante todo, una gran popularidad, un público que se interesase por él, un mercado para sus obras. [...] ¿Pueden medir el esfuerzo que significa mantener siempre latente la atención del público durante los cuatro o cinco años de mi labor de artista?<sup>15</sup>

Das Dilemma, das sich in den sozioökonomischen Umschichtungsprozessen von der alten Aristokratie hin zur neuen liberal-oligarchischen Ordnung ergibt und das im Blick auf den Modernismus vor allem Angel Rama und Françoise Pérus analysiert haben<sup>16</sup>, daß nämlich

---

14 So heißt es bei García Calderón (*Revue hispanique*, Bd. 31, 1914, S. 391) in den Schlußsätzen seiner Darstellung in verräterischer Deutlichkeit: "El modernismo continúa en provincias"; und bei Gálvez Barrenechea (op.cit., Lima 1915, S. 66): "No puede negarse que ahora se siente alguna *desorientación* en cuanto a los modelos y cierto *desencanto* por los artificialismos que una persistente imitación ha producido"; Hervorhebung T.B.). An der gleichen Stelle ist auch von "cierta anarquía literaria" die Rede, die insbesondere durch das Fehlen einer "gran voz definidora y rotunda" verursacht werde. – Beide Autoren sind in ihrem literarischen Werk noch stark dem Modernismus verhaftet.

15 "El Conde de Lemos y Máximo Fortis, Cartas cruzadas con motivo de la aparición de 'El caballero Carmelo'", in *Studium* [Lima], No. 7, 1921; zit. nach Monguió, *Poesía postmodernista*, S. 28.

16 Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas 1970; Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América*

dieselbe Bourgeoisie, die die Funktion des Dichters durch ihr utilitaristisches Wertsystem in Frage stellt, die Modernisierung der Gesellschaft ermöglicht und die Grundlage für die Kunstproduktion innerhalb ihres Systems schafft, indem sie aus Legitimationsgründen zum Kunstkonsumenten wird,<sup>17</sup>

bleibt hier noch in seiner Ungelöstheit erhalten.

Mit anderen Worten: Wenn man die von Peter Bürger zur Grundlage seiner Theorie der Avantgarde gemachte Unterscheidung zwischen systemimmanenter Kritik und radikaler Selbstkritik der Kunst aufnimmt<sup>18</sup>, so läßt sich gerade anhand des artikulierten Unbehagens am Modernismus zeigen, wie relativ lange insbesondere in einem Land wie Peru, in dem er sich erst spät durchgesetzt hatte, die Kritik an dessen Themen- und Ausdrucksrepertoire letztlich noch immanent bleibt.

Dies ist jedoch ebenso sehr die Situation, in der Vertreter der 'Avantgarde-Bewegungen' – an ihrer theoretisch-konzeptionellen Spitze in Peru Mariátegui<sup>19</sup> – ihre künstlerischen Vorstellungen entwickeln. Das macht auch die lateinamerikanische Durchsetzungsgeschichte des Futurismus – der für Valdelomar noch keine Lösung sein kann – in besonderem Maße interessant. Denn hier liegt zum ersten Mal ein ästhetisches Modell vor, das sich von seinem Anspruch her nicht mehr sozusagen mit Reparaturen innerhalb des literarischen

---

*Latina: el modernismo*, México 1976; vgl. zum Kontext auch Augustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México 1977.

17 Helmut Scheben, *Die Krise des Modernismus in Peru. Gesellschaftliche Aspekte in der Prosa Abraham Valdelomars*, Frankfurt/Bern 1979 (*Hispanistische Studien*, 11), S. 36. – Die ausgezeichnete Studie beschäftigt sich allerdings fast ausschließlich mit dem Prosawerk Valdelomars und mit dessen Übergang von modernistischen zu regionalistischen Positionen.

18 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, v.a. S. 26 ff.

19 Zusammenfassend und mit zahlreichen bibliografischen Nachweisen neuerdings hierzu Vicky Unruh, "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes", in *Latin American Research Review* [LARR], 24, 3 (1989): 45-69. – Mariátegui befand sich wenige Jahre nach Valdelomar in Italien und berichtete ebenso wie dieser für peruanische Zeitungen (cf. v.a. die Zusammenstellung *Cartas de Italia* [= *Obras completas*, Bd. 15], Lima 1969); hochinteressant wäre – kann hier jedoch leider nicht geleistet werden – ein Vergleich der Eindrücke beider Autoren. In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Amauta* (1926-30) druckte Mariátegui auch später mehrfach Texte Marinettis, wenngleich er vom Futurismus unter dem Eindruck von dessen politischem – pro-faschistischem – Engagement energisch abrückte.

Systems begnügt, sondern das System als solches grundlegend in Frage stellt.

### Zur Futurismus-Rezeption bei Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego und Manuel Maples Arce

Es ist aufschlußreich, innerhalb dieses Gesamtrahmens zwei Fallbeispiele zu untersuchen, die auf ihre – unterschiedliche – Art für die lateinamerikanische Rezeption des Futurismus typisch sind, nämlich die Lyrik des Peruaners Juan Parra del Riego (1894-1925) und kontrastiv dazu die Entstehung des mexikanischen 'Estridentismo' um Manuel Maples Arce (1900-1981), bevor am Ende einige allgemeinere Schlußfolgerungen zur Entwicklungsgeschichte der lateinamerikanischen Avantgardebewegungen gezogen werden sollen.

In seiner knappen Skizze zur "Poesía vanguardista en el Peru" hat Mirko Lauer mit Recht auf den Doppelcharakter der peruanischen Avantgarde verwiesen, die zugleich *kurz*, in dieser Zeit auch *prägend*, insgesamt jedoch eher folgenlos gewesen sei:

Casi no hay nombre de poeta que quepa entero en el vanguardismo [...]; pero a la vez son pocos los que en ese momento se libraron de alguna forma de asociación con la vanguardia

und diese Beobachtung wie folgt bewertet:

Nuestro vanguardismo se confunde con la explosión de deseos de cambio y de modernidad [...] su poca duración la condenó a ser una novedad, un lugar de tránsito, un punto de inflexión en el proceso de la literatura peruana.<sup>20</sup>

Das reproduziert im wesentlichen die Einschätzung der traditionellen peruanischen Literaturkritik, in der die Versuche, den Anschluß an die internationalen Avantgarden zu finden bzw. deren Überlegungen für die peruanische Literatur fruchtbar zu machen, im allgemeinen keinen eigenen Stellenwert zugesprochen erhalten, sondern eher als Übergangsmoment zwischen einzelnen Werken bzw. als Entwicklungsphase eines spezifischen Autors aufgefaßt werden. Luis

---

20 Mirko Lauer, "La poesía vanguardista en el Perú", in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8, 15 (1982): 77-86, Zitat S. 77.

Alberto Sánchez beispielsweise sieht "*Los Vanguardismos*" [sic] lediglich als eine von sechs, die Kulturproduktion des "Oncenio" (1918-29) kennzeichnenden Strömungen,

bajo cuyo nombre se mezclaron residuos dadaístas, gérmenes suprarrealistas, recoldos barrocos, el monólogo interior joyciano, una nueva dimensión poética

und bewertet diese Mischung, die zusammengehalten wird von ihrer gemeinsamen "forma de expresión lo menos académica posible" lapidar mit dem Satz: "Sería ilusorio negar importancia a tales síntomas"<sup>21</sup>. Auch Luis Monguió, der – anders als fast alle anderen Kritiker – den Avantgardebemühungen Eigenständigkeit innerhalb der peruanischen Literaturentwicklung zubilligt, neigt dazu, sie im Vergleich mit den europäischen 'Modellen' abzuwerten, etwa, wenn es von der zweiten Phase der peruanischen Avantgarde, die er mit den Jahren 1926/27 ansetzt, heißt, sie benützten

fórmulas técnicas del vanguardismo para fines que hubieran hecho chirriar de dientes a un verdadero cubista, dadaísta, ultraísta o creacionista,<sup>22</sup>

ohne dies durchgängig als Spezifikum der peruanischen/latein-amerikanischen Rezeption der europäischen Avantgarden bzw. als eigenständige Qualität aufzufassen. Den vielfältigen und auch innerhalb des gesamten lateinamerikanischen Rahmens keineswegs geringzuschätzenden Bemühungen der peruanischen Avantgarde – die in der Tat wesentlich stärker politische Züge in ihre Werke integriert, als dies bei den entsprechenden europäischen Bewegungen der Fall ist – wird ein solcher Vergleich jedoch nicht gerecht. Nicht nur die überragende Figur César Vallejos (v.a. *Trilce*, 1922), sondern auch die Texte von Adalberto Hidalgo (s.u.), Alejandro Peralta (u.a. *Ande*, 1926), Carlos Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, 1927; ein leporelloförmig ausziehbarer Gedichtband, auch wenn er in der Ori-

21 Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana*, Bd. 4, Lima <sup>5</sup>1981, S. 1271; 1274 f.

22 Monguió, *Poesía postmodernista*, op.cit., S. 78. – Als eigenständige literarische Entwicklung, der er (innerhalb einer ansonsten wenig überzeugenden Periodisierung) ein eigenes Kapitel widmet, sieht unter den neueren Darstellungen der englische Kritiker James Higgins die Avantgardebewegungen (*A History of Peruvian Literature*, Liverpool 1987, S. 144-190); dort werden (neben kürzeren Erwähnungen auch von Parra, Oquendo und Hidalgo) v.a. Vallejo, Westphalen und Moro behandelt.

n , e w y o r k

Los árboles pronto romperán sus amarras  
y son ramos de flores todos los policías

CONEY ISLAND  
La lluvia es una moneda de aleitar

WALL STREET  
La brisa dobla los tallos  
de las artistas de la Paramount

El tráfico  
escribe  
una carta de novia

T  
I  
M  
E  
I  
S  
M  
O  
N  
E  
Y

Diez corredores  
desnudos en la Underwood

CHARLESTON  
RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO  
NADIE PODRÁ TENER MAS DE 30 AÑOS  
(por qué habrán disminuido los hombres 25 centímetros  
y andarán oblicuos sobre una pared)

Mary Pickford sube por la mirada del administrador

*debajo del tapete hay barcos*

Para observarla  
HE SA LI DO  
RE PE TI DO  
POR 25 VENTA-  
NAS

No cantes española  
que saldrá George Walsh dentro la chimenea  
AQUI COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA

100 piso  
El humo de las fábricas  
retrasa los relojes

Los niños juegan al aro  
con la luna

en las alifueras  
los guarda bosques  
encantan a los ríos

Y la mañana  
se va como una muchacha cualquiera  
en las trenzas  
lleva prendido un letrero

SE ALICUIA  
ESTA MAÑANA

1925



ginalausgabe nicht fünf Meter, sondern nur ca. 2,80 m mißt) und neben der von Mariátegui herausgegebenen Zeitschrift *Amauta* zumindest auch das *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1931), die acht Nummern von *Poliedro* (1926) und die Zeitschrift *Trampolín-Hangar-Rasgacielos-Timonel* (die ihre vier Nummern 1926/27 in dieser Reihenfolge unter jeweils wechselndem Titel publizierte), sind hier zu nennen.

Vor diesem Hintergrund ist jedoch aufschlußreich zu sehen, wie die frühe und vor allem die frühe *produktive* Rezeption des Futurismus gerade durch zwei Autoren erfolgt, die zwar 1) Peruaner sind, 2) dort zunächst auch eben jenen am Beispiel Valdelomars bereits skizzierten Einflußfaktoren der 'Krise des Modernismus' in Peru unterliegen, 3) jedoch beide, als sie den Einfluß des Futurismus aufnehmen, nicht mehr in Peru leben, sondern am Río de la Plata: nämlich Alberto Hidalgo, seit 1916 in Buenos Aires, und Juan Parra del Riego, seit 1917 in Montevideo lebend.

### choque de trenes

(léase de abajo para arriba, y  
el segundo verso de derecha a  
izquierda).

el ruido de la ruda colision.  
a lo lejos el viento repetía

pron      pron      pron  
pron      pron      pron  
pron      pron      pron  
pron      pron      pron

marchaban ambos por la misma vía, nózaroc le otnup la ovuted sel es

Der Fall Hídalgo würde aus mehreren Gründen eine eigene Darstellung verdienen. Nicht nur, daß Hídalgo in vollem Bewußtsein das *Provokationsmoment* in die peruanische Literatur eingeführt hat. Nicht nur, daß er seinen ersten Gedichtband mitten im Weltkrieg (1916) ausgerechnet dem deutschen Kaiser widmete, wobei er allerdings nicht, wie die Kritik häufig behauptet hat, den Futuristen aus dem Umkreis Marinettis folgt, denen dies eher fern gelegen hätte, sondern die provozierende Geste des italienischen Lyrikers Dino Campana wiederholt. Dieser hatte seine *Canti orfici* (1914) ebenfalls Kaiser Wilhelm, dem "Imperatore dei Germani" zugeeignet<sup>23</sup>. Hídalgo's Werk ist auch deswegen spannend, weil er im Blick auf ein avantgardistisches Gesamtkunstwerk als einer der ersten Autoren in Lateinamerika verschiedene Druckfarben in seinen Gedichtbänden verwendet, die von Apollinaire und den Futuristen (insbesondere Soffici) eingeführte Technik der "befreiten Typographie" (Marinetti) und der 'graphischen Gedichte' ("Calligrammes", Apollinaire) in seine Texte integriert und dieser Entscheidung zu einem auch spielerischen Umgang mit den ästhetischen Ausdrucksmitteln der Sprache relativ lange treu bleibt. Hídalgo ist es auch, der die erste (1926) Anthologie lateinamerikanischer Avantgardelyrik, den *Índice de la nueva poesía americana*, initiiert, sie zusammen mit Borges und Huidobro programmatisch einleitet, jedoch alleine die Textauswahl verantwortet und so die erste Kanonisierung einer gesamt-lateinamerikanischen Avantgardeliteratur (mit insgesamt 62 Lyrikern als Beiträger) vornimmt<sup>24</sup>. Übrigens lassen sich auch hier wieder persönliche (wenn auch erst auf 1925/26 datierbare) Kontakte Hídalgo's mit

---

23 Vgl. die derzeit beste Ausgabe mit den Kommentaren von Fiorenza Ceragioli, Firenze 1985. – Übrigens hatte Campana auf seiner Südamerika-Reise 1907/08 auch Buenos Aires und Montevideo besucht; auch wenn eine direkte Begegnung für diesen Zeitpunkt auszuschließen ist (Hídalgo wäre erst 10 Jahre alt gewesen), sind indirekte 'Spätfolgen' des Aufenthalts über gemeinsame Bekannte ohne weiteres denkbar.

24 Vgl. zur Publikationsgeschichte des Bandes ausführlich Alfredo A. Roggiano, "La vanguardia en antologías. Papel de Huidobro", in *Revista Iberoamericana*, 45, 106/07 (1979): 205-221 (= Sonderband Huidobro); dort auch Abdruck eines Briefes von Hídalgo an Huidobro mit der Bitte um den Co-Einführungstext. – Übrigens wurden die Einleitungen von Hídalgo, Borges und Huidobro unmittelbar nach Erscheinen des Bandes auch in Peru, nämlich in *Amauta*, nachgedruckt (*Libros y Revistas*, 1, 6 (1926): 1-3 = Suplemento de *Amauta* 1 (1926), No. 4, diciembre de 1926). Eine Bibliographie Hídalgo's findet sich im *Anuario bibliográfico peruano*, 1967/69, S. 190-223.

dem Haupt der italienischen Futuristen nachweisen; in der "Marinetti Collection" innerhalb der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University, die damit wichtige Teile von Marinettis Nachlaß besitzt, befindet sich eine ganze Anzahl von Werken Hidalgos mit zum Teil überschwenglichen Widmungen<sup>25</sup>.

Das Werk Juan Parra del Riegos (1894-1925)<sup>26</sup> ist in diesem Zusammenhang vor allem deshalb interessant, weil es (außer von Walt Whitman und Verlaine) ebenfalls deutlich und direkt von Marinetti beeinflusst ist ("Yo ultra-futurista, exactador del cuerpo eléctrico", heißt es einmal)<sup>27</sup>, dabei aber die Prinzipien des Marinettischen Futurismus nicht unhinterfragt übernimmt, sondern vielmehr auf der Basis eines Teiles jener Prinzipien eine eigenständige Ästhetik zu entwickeln versucht.

Denn auf der einen Seite übernimmt Parra del Riego einiges, was den italienischen Futuristen unabdingbar erscheint, nicht; weder das lautmalerische Element, das bei Marinetti vor allem dazu dient, die Geschwindigkeit der Gegenstände darzustellen, noch das Prinzip der Aufhebung der Syntax oder – im Gegensatz zu Alberto Hidalgo, der zeitgleich gerade mit der satztechnischen Anordnung seiner Texte experimentierte – der 'Freisetzung' der Worte, die auch graphisch die Simultaneität verschiedener Aktionen zum Ausdruck bringen soll. Marinetti hatte diese Forderungen vor allem in seinem *Manifesto*

25 So die *Química del espíritu* (1923) mit der 31-fach (!) wiederholten Widmung "a marinetti" und *Tu libro* (1922) mit dem Text "A Felipe Tomás Marinetti. Con una bandada de gritos hacia su corazón"; beide Widmungen datiert auf 1925 bzw. 1926.

26 Zur Biografie Parras vgl. die knappe Einleitung "Rasgos biográficos" in *Poestas*, Huancayo 1978, und Luis Albert Sánchez, *La literatura peruana*, op.cit., Bd. 4, S. 1365 ff., sowie Manuel de Castro, "Cifra estética y humana de Juan Parra del Riego", Prolog zur Sammlung *Prosa* [Artikel und Briefe], Montevideo 1943, S. 11-38 (dort auch einige Hinweise aus der Erinnerung der Zeitgenossen auf die ungefähre Entstehensabfolge der Parraschen Lyriktexte). – Parra stammt aus Huancayo; 1913. mit 17 Jahren, Übersiedlung der Familie nach Lima. Dort erhält Parra bei den Juegos Floreales den 1. Preis für *Canto a Barranco*, ein Gedicht in 12 Sonetten (später publiziert in der Zeitschrift *Balneario*, in der Ausgabe *Poestas* jedoch nicht enthalten). 1914 Theaterstück *La verdad de la mentira*, Bekanntschaft mit Vallejo u.a. und Reisen durch Lateinamerika (Chile, Argentinien, Uruguay), auf Einladung Jules Supervielles (der bekanntlich aus Montevideo stammt, und dessen Buch *L'homme de la pampa* Parra 1925 übersetzt) auch nach Europa (Paris). Ab 1917 läßt sich Parra definitiv in Montevideo nieder und arbeitet u.a. als Journalist (*El bien público*, 1921/22).

27 *Poestas*, op.cit., S. 13 (die Edition stammt von Esther de Cáceres und ist im wesentlichen identisch mit einer früheren Ausgabe Montevideo 1943).

*tecnico della letteratura futurista* (Mai 1912) erhoben. Auf der anderen Seite ist es gerade Parra, der mit der Ausweitung des lyrischen Gegenstandsbereiches in Richtung der Marinettischen Ideen und auf Gegenstände, die innerhalb der lateinamerikanischen Literatur zuvor nicht 'poesiewürdig' gewesen waren, mit dem Versuch, die Kategorie der Geschwindigkeit lyrisch umzusetzen und mit der Entwicklung des "polirritmo" als formaler Gliederungsgröße deutlich Ideen des Futurismus aufnimmt: wenn auch nicht im Sinne der "parole in libertà", an die Marinetti dachte, sondern in einem eher kontrollierten Verfahren.

Es ist nicht ganz einfach, die Umsetzung dieser Prinzipien an begrenzten Textbeispielen anschaulich zu machen. In dem eher schmalen Werk Parra del Riegos (die Gesamtausgabe der Lyrik enthält nur insgesamt 63 überlieferte Texte, wenn dabei auch etwa die Hälfte aus Langgedichten besteht, die bis zu vier Druckseiten ausmachen), überlagern sich die Entwicklungsstufen; die Texte sind nur schwer datierbar und zu Lebzeiten des Autors nur in zwei schmalen Sammlungen, unmittelbar vor Parras Tod im Winter 1925 und ohne Rücksicht auf ihre Entstehungszeit, erschienen<sup>28</sup>.

Deutlich wird aber vor allem das Bemühen, ein psychologisches, häufig auch autobiografisches Gefühlsmoment mit den Erfahrungen moderner Technik zu verbinden.

In jenem Gedicht, das unter dem Titel "Al motor maravilloso" die Buchausgabe von Parras *Himnos del Cielo y de los Ferrocarriles* von 1925 einleitet (man beachte bereits hier die symptomatische Zusammenstellung der beiden ganz unterschiedlichen Bildspende-Ebenen

---

28 *Himnos del Cielo y de los ferrocarriles*, Montevideo (Imprimería Tipografía Morales), 1925; *Blanca Luz* [zugleich der Name seiner Frau, ebenfalls Lyrikerin], Montevideo (Agencia General de Librería y Publicaciones) 1925. Weitere Titel zu Lebzeiten sind ein schmaler Hommageband auf den Tod des Lyrikers Julio Raúl Mendilharsu [*La emoción de Montevideo ante la muerte de J.R.M.*, 1924], eine Chocano-Anthologie (1920) und eine *Antología de poetisas americanas*, 1923 [die jeweiligen Einleitungen auch in *Prosa* enthalten], eine kleine kunstkritische Broschüre zu dem Bildhauer Luis Falcini [1920; ebenfalls auch in *Prosa*] und der *Canto al Carnaval* (Montevideo, Tip. Morales, 1925), mit der Parra den Wettbewerb um das beste *Carnaval*-Gedicht gewann. – Außer der zitierten Wiederauflage der Gedichtausgabe von 1943 ist in den letzten Jahren nur eine Reihe von Briefen (v.a. an Sabat Ercasty) aus den Beständen der Biblioteca Nacional in Montevideo veröffentlicht worden: JPR, *Cartas*, Montevideo 1987 (Ministerio de Educación y Cultura).

entlehnten Begriffe "cielo" und "ferrocarriles") und das mit den Worten beginnt:

Yo que canté un día  
la belleza violenta y la alegría  
de las locomotoras y de los aeroplanos,  
que serpentina loca le lanzaré hoy al mundo,

entpuppt sich der "motor maravilloso" nicht oder nicht nur als Motor im eigentlichen Sinne, sondern vor allem als Metapher für das Antriebsmoment im Schreibprozeß, für das, was man früher vielleicht 'Seele' genannt hätte:

para cantar tu arcano,  
tus vivos cilindros sonámbulos, tu fuego profundo  
¡oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!<sup>29</sup>

Vergleichbare Verfahrensweisen, in denen Parra eher traditionelle lyrische Erfahrungsbereiche wie die Landschaft, die Nacht, die Evokation der Erinnerung an Freunde verändert, indem er gewohnte Bildbereiche mit ganz neuen, zumeist technischen, kombiniert, finden sich mehrfach. Doch ist das eigentlich Auffallende vor allem die antiromantische Emphase, mit der Parra del Riego seine Texte formuliert. Es komme ihm darauf an, heißt es in einer der dichtungstheoretisch-selbstreflexiven Äußerungen Parras in den Briefen an Bernardo Canal Feijóo, die 1943 als Anhang der Gesamtausgabe seiner Prosaschriften gedruckt wurden, "elektrisch" zu formulieren ("grítame tus palabras marinetianas y eléctricas"):

[La poesía] tiene que ser deslumbrantemente nerviosa y afirmativa, tensa, de un expresionismo más agudo, más vital;<sup>30</sup>

der traditionellen Haltung – "contemplación lírica de la naturaleza" – stellt er seine eigene, *eingreifende* Haltung gegenüber: "transfusión dinámica con la naturaleza. No soy espectador. Actúo". Und an anderer Stelle heißt es, dabei das soziale Moment und die neue Stadterfahrung unterstreichend:

29 *Poesías*, op.cit., S. 55 (Hervorhebung T.B.).

30 *Prosa*, op.cit., S. 237 (das vorhergehende Zitat ebd., S. 268).

enérgicamente se impone la lucha por un arte autóctono y personalísimo que vuelque en prosas admirables, versos sonoros, crítica sociológica, toda la riquísima originalidad del medio. [...] Quiero, como poeta, ser para la América algo más que un lírico joven que va con su ramo de palabras bellas; *quiero ser una fuerza social*; [...] ser el cantor de la América nueva, la que no sólo ya está en las selvas de Chocano, sino en el torbellino cálido de las ciudades que se forman.<sup>31</sup>

In jenem Bewußtsein hat Parra del Riego in der Verbindung von neuer Welterfahrung, von Großstadtleben und von dem Wunsch, das Geschwindigkeitsmoment darzustellen, einen Themenbereich erschlossen, der zuvor völlig ausgeklammert war, nämlich den Sport und das damit verbundene Massenerlebnis. "Loa del fútbol" heißt einer jener Texte, die, gerade auch in der Wiederholung einzelner Worte, in der Zerlegung von Bewegungen auf dem Spielfeld in eine ganze Anzahl synonyme Begriffe, in ihrer Reihung von simultanen Einzelvorgängen den Darstellungstechniken futuristischer Lyrik am nächsten kommen und nicht ohne Grund an jenes 'atemlose Sprechen' erinnern, das man von Radioübertragungen bei vergleichbaren Gelegenheiten kennt:

¡La pelota ríe y canta!  
¡La pelota zumba y vuela! [...]

Y ya loca, loca, loca,  
de su alada ligereza,  
tiembla, silba, fuga y choca  
de ese tórax a esa espalda, de esa espalda a esa cabeza,  
hasta que, ávida en la luz, nerviosamente  
y de un grupo que es un drama de oro y tierra bajo el sol  
se va como una estocada de repente  
¡y es un ... igoal!

En el foot-ball todo es clara poesía [...]  
Epopeya fraternal del Movimiento [...]  
Fiesta mágica del Músculo [...].<sup>32</sup>

31 Ebd., S. 224 f., (Hervorhebung T.B.).

32 *Poesías*, op.cit., S. 93-95. – Übrigens ist der Aspekt von Masse, Begeisterung und Geschwindigkeit, Nervosität und Entladung auch aufgenommen in dem Text "Aspectos psicológicos del football" von 1922 (vgl. *Prosa*, op.cit., S. 202-206); in einem der Briefe an Canal heißt es begründend: "En la poesía, en la pintura y en la escultura moderna, el deporte tiene ahora una acción preponderante: se está forjando una novísima estética maravillosa, en la que se combinan la gracia y la fuerza, en una aleación perfecta" (ebd., S. 215).

Zurück geht diese Erfahrung auf die Tatsache, daß Uruguay bei den Olympischen Spielen 1924 in Paris die Goldmedaille im Fußball gewonnen hatte und daß in der Folge gerade die Verknüpfung von Sport und nationaler Identität sich für eine lyrische Darstellung der Geschwindigkeit anbot; in ähnlicher Weise hat Parra del Riego auch einen "Polirritmo dinámico a Gradín", einen seinerzeit berühmten Fußballspieler, sowie einen "Polirritmo dinámico de la motocicleta" geschrieben. Die Technik des "polirritmo", die Parra del Riego in diesen Texten verwendet und entscheidend weiterentwickelt, geht dabei innerhalb der peruanischen Lyrik im wesentlichen auf Manuel González Prada zurück als einem Versuch, den französischen "vers libre" für Lateinamerika fruchtbar zu machen. Dieser hatte in seinem Lyrikband *Exótica* (1911) erstmals die "polirritmos" angewendet und in den zugehörigen "Notas" diese Technik im Rahmen einer sozusagen 'lateinamerikanischen Rhythmus-Theorie' dahingehend begründet, "elementos rítmicos perfectos" müßten mit "elementos rítmicos proporcionales", "mixtos" bzw. "disonantes" so gemischt werden, daß eine spezifische Bewegung in den Vers und sprachliche Überraschungsmomente in den Lyriktext hineinkämen: auch hier also ein Versuch, die zunehmend als einengend empfundenen Dichtungsprämissen des Modernismus durch ästhetische Innovationen – hier nicht im thematischen, sondern formal-technischen Bereich – aufzubrechen<sup>33</sup>. Bei Parra del Riego ist dabei häufig sogar (und an den meisten Stellen erst bei wiederholtem Lesen bemerkbar) der Endreim am Ausklang jener, in sich ganz unregelmäßig langen Strophen beibehalten – Texte also, die in einer ganz eigenständigen Weise Anregungen des Futurismus vor allem im Blick auf die Ausweitung des lyrischen Gegenstandsbereichs akzeptieren, aufnehmen, umformen, andererseits aber auch lyrische Techniken wie eben (wenn auch versteckte) Endreime und eine Weiterentwicklung des *vers libre* damit verknüpfen, deren Abschaffung als "passatistisch" in Marinettis Theorieüberlegungen gerade ebenfalls eine wichtige Rolle gespielt hatten.

---

33 Vgl. neben den zitierten *Exótica*-Anmerkungen auch die neuerdings auch gesammelt vorliegenden Überlegungen von González Prada zur Verstheorie in Lateinamerika, M.G.P., *Ortometría. Apuntes para una rítmica*, Lima 1977.

Wenn man im Kontrast dazu sieht, wie in Mexico, aber ziemlich genau gleichzeitig, Manuel Maples Arce die ästhetischen Prinzipien des italienischen Futurismus rezipiert hat, so erkennt man ein anderes, im Bereich der literarischen Texte letztlich jedoch nicht grundlegend verschiedenes Bild.

Anders sind hier zunächst vor allem die spektakulären Begleitumstände, mit denen sich im Falle von Maples Arce der Bruch mit der lyrischen Tradition Mexicos vollzog und die wir durch die Forschungsarbeiten von Luis Mario Schneider ziemlich genau rekonstruieren können<sup>34</sup>.

Genau wie im Falle Marinettis, der aus Anlaß der 'Gründung' des Futurismus über Mailand einen Regen von Flugblättern niedergehen ließ und damit als erster sozusagen Reklame für eine Kunstbewegung betrieb, ließ Maples Arce am Jahresende 1921 in Mexico-Stadt Plakate ankleben, auf denen eine neue Zeitschrift angekündigt wurde: *Actual – No. 1. – Hoja de Vanguardia*. Zur Unterstützung des erhobenen Anspruchs war jene *hoja* auf farbiges Pergament gedruckt und trug den Untertitel: *Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*. In dem vierzehn Punkte umfassenden Manifest, in dem er sich ausdrücklich auf Marinetti bezieht, fordert Maples Arce in der entsprechend provozierenden ikonoklastischen Attitüde nicht nur den Tod für den Nationalhelden Hidalgo, sondern auch "Chopin auf den elektrischen Stuhl" (*Chopin a la silla eléctrica*). Das Gefühl soll aus der Dichtung verbannt, die Technik der modernen Welt in sie hineingenommen werden, der lyrische Text soll nicht nur *neue*, sondern vor allem auch nicht mehr rationale Bilder enthalten, "imágenes enigmáticas que no pudieran formularse racionalmente". 'Subversivität', wie sie in der internationalen Avantgarde eigen sei, wird für die Literatur Mexicos gefordert; eine Photographie zeigt Maples Arce in der auffallenden Ausstattung als Dandy, und dies

---

34 Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, México 1970; ders., *El estridentismo: México 1921-1927*, México 1985 (der Band enthält außer einer umfassenden Bibliographie im Anhang fast alle wichtigen Gedichtbände der Strömung in komplettem Wiederabdruck und in chronologischer Reihenfolge). – Vgl. auch die (plastische und anekdotenreiche, doch nicht immer zuverlässige) Darstellung von Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (1926), México 1987 (= *Lecturas mexicanas*, 2.<sup>a</sup> serie, Bd. 76) sowie den Band *El estridentismo. Memoria y valoración* (= Simposio Jalapa 1981), México 1988 (dort, S. 290-320, ebenfalls eine umfassende Bibliografie).



alles ist sozusagen herumarrangiert um das Wort "éxito". – Im darauffolgenden Jahr 1922 erscheinen die Nummern 2 und 3 von *Actual* zur Jahreswende, etwas über ein Jahr nach dem ersten Manifest des *Estridentismo* (Klaus Meyer-Minnemann hat vor einigen Jahren sehr geschickt versucht, eine Eindeutschung vorzunehmen und dafür "Schrillismus" gefunden)<sup>35</sup>, erscheint das zweite, in Art und Inhalt ähnliche, wenn auch vielleicht noch aggressiver formulierte Manifest der Bewegung und löst – zumindest der Darstellung des Co-Autors Germán List Arzubide zufolge – erhebliche Aufmerksamkeit in der Provinz aus:

En Puebla fue al principio un asombro general. [...] Después se desbordó el encono: los periódicos lanzaron extras. – ¡Oh, el sabroso escándalo!<sup>36</sup>

Geht man allerdings von den lyrischen Texten von Maples Arce aus, so relativiert sich auch hier der Einfluß der Futuristen wie letztlich auch die nichts mehr an seinem bisherigen Platz lassende Umsturz-Attitüde. In der Tat sind die Bilder in Maples Arces Gedichtband *Andamios interiores* von 1922 neu und nicht mehr rational faßbar; der berühmte Eingangsvers des Bandes lautet: "Yo soy un punto muerto en medio de la hora, / equidistante al grito náufrago de una estrella"<sup>37</sup> – eine Assoziationstechnik, die in vielem auf Überlegungen vorausweist, wie sie (zumindest in organisierter Form) in Europa erst kurz darauf von den Surrealisten um André Breton angestellt werden. Zwar nimmt Maples Arce im dritten und letzten seiner Gedichte mit dem gemeinsamen Titel "Flores aritméticas" auch ausdrücklich auf den Futurismus Bezug, wenn es heißt:

Sombra laboratorio. Las cosas bajo sobre.

Ventilador eléctrico, champagne + F.T.

Marinetti = a

Nocturno futurista

1912.<sup>38</sup>

35 Klaus Meyer-Minnemann, "Der Estridentismus", in *Iberoamericana* [Frankfurt] 6, 15 (1982): 31-42 [Sonderheft Literarische Avantgarden in Lateinamerika].

36 Hier zit. nach Schneider, *Estridentismo* (1985), op.cit., S. 17.

37 Manuel Maples Arce, *La semilla del tiempo. Obra poética 1919-1980*, México 1981, S. 35.

38 Aus "A veces, con la tarde", ebd., S. 40.



Holzchnitt von Jean Charlot in Maples Arce, *Vrbe. Súper-poema bolchevique* (1924)

Hier sind, wie man sieht, sogar Überlegungen aus Marinettis späteren, 1914 formulierten Auffassungen zur Arithmetisierung der Kunst, zum "splendore geometrico" und der "sensibilità numerica" aufgenommen. Doch bleiben insgesamt die meisten der dichtungstechnischen Vorstellungen Marinettis uneingelöst, sucht und findet auch Maples Arce eigene Verfahrensweisen, um seine inhaltlichen Vorstellungen auszudrücken.

Der Schwerpunkt von *Andamios interiores* liegt dabei deutlich stärker im Bereich der Überraschung, des 'chok'-haften (Benjamin) Zusammenpralls unterschiedlicher Bildspender, selbst wenn diese dem Bereich der Technik entstammen, als in der Bemühung, etwa die Geschwindigkeit und Simultaneität darzustellen. So heißt es am Ende des (den ganzen Band einleitenden) Textes "Prisma":

Locomotoras, gritos,  
arsenales, telégrafos.  
El amor y la vida  
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.<sup>39</sup>

Mit Recht hat die Kritik notiert, daß bei Maples Arce das Visionäre, zumindest aber das weit Entfernte: *horizonte, panorama, continente*, dann das Nähere: *ciudad, puerto, calles* ebenso eine Rolle spielen wie *telégrafo, trenes* auf der einen, sozusagen technischen, und *muerte, hojas secas, lunas* auf der anderen, sozusagen metaphysischen Ebene<sup>40</sup>.

Erst zwei Jahre nach den *Andamios interiores*, in dem Langgedicht *Vrbe* (1924), das den (durchaus nur halb-ironisch aufzufassenden) Untertitel trägt: *Súper-poema bolchevique en 5 cantos*, wird Maples Arce versuchen, auch mit weiteren ästhetischen Mitteln wie der Gegenüberstellung unterschiedlicher Sprach- und Sprecherebenen, der auf zwei Druckachsen angeordneten Textelemente und der Evozierung der Leservorstellungen durch die Reihung kurzer Begriffe zu

39 Ebd., S. 36 f.

40 Vgl. u.a. die Einleitung (von Rubén Bonifaz Nuño), ebd. S. 24.

arbeiten<sup>41</sup>. Auch das Element des Bild-Einsatzes als Ergänzung zum Text wird verstärkt; die beiden Illustratoren Ramón Alva de la Canal und Jean Charlot, die mit ihren Holzschnitten mit streng stilisierten Stadtlandschafts-Phantasien in allen Gedichtbänden Maples Arce das graphische Gegengewicht zu den Texten bildeten, hatten an der Herausbildung des Estridentismus ebenso wesentlichen Anteil wie etwa die Bildhauer Guillermo Ruiz und Germán Cueto. (Übrigens sind es Alva de la Canal und Charlot, die als erste mit dem Medium der großflächigen und propagandistisch einsetzbaren Wandmalerei in Mexico arbeiten, bevor dies von anderen Künstlern wie Siqueiros und Diego Rivera aufgenommen wurde.) Inhaltlich entscheidend ist in *Vrbe* der Versuch, die traditionelle Liebesthematik mit der Erfahrungswelt der modernen Großstadt und der sozialen Revolution zu verbinden; gewidmet ist die Sammlung den "obreros de México". Gerade deswegen ist sie übrigens wenige Jahre später, 1929 und damit vier Jahre nach dem Erscheinen von *Manhattan Transfer*, von niemand geringerem als John Dos Passos komplett ins Englische übersetzt worden<sup>42</sup>.

Erst als 1927 mit dem Sturz des Gouverneurs Heriberto Jara, dessen Staatssekretär Maples Arce zwei Jahre zuvor geworden war, die politische Basis des "Estridentópolis" (= Jalapa im Bundesstaat Veracruz) genannten Projektes fortfällt, die avantgardistische Programmatik der Bewegung mit einer politisch-kulturdidaktischen Auf-

---

41 Vgl. beispielsweise aus dem Ersten Gesang:

"He aquí mi poema:

¡Oh ciudad fuerte  
y múltiple,  
hecha toda de hierro y de acero!

Los muelles. Las dársenas.  
Las grúas.

Y la fiebre sexual  
de las fábricas.  
Vrbe:

Escoltas de tranvías  
que recorren las calles subversistas."

Ebd., S. 49. – Ähnliche Formen graphisch-drucktechnischen Experimentierens und räumlicher Komposition finden sich innerhalb des Estridentismus sonst v.a. bei Kym Taniya (= Luis Quintanilla), vgl. v.a. *Avión – 1917-Poemas–1923* (1923).

42 Unter dem Titel *Metropolis* (New York [T.S. Book Compagny] 1929); die Ausgabe wurde allerdings offenbar nur in kleiner Auflage gedruckt und ist sehr selten.

klärungsarbeit zu verbinden, und Maples Arce, List Arzubide und andere gemeinsam mit dem gestürzten Gouverneur Jalapa verlassen, kommt es zum Ende des *Estridentismo* als einer einheitlichen Bewegung.

### Problematisierungen<sup>43</sup>

Es wäre sicher verfrüht, aus der Analyse von nur zwei oder drei Fallbeispielen so etwas wie allgemeine Schlußfolgerungen zur Problematik der lateinamerikanischen Avantgardebewegungen insgesamt ziehen zu wollen. Trotzdem lassen sich vom Ausgangspunkt der lateinamerikanischen Futurismusrezeption aus einige Problemkonstanten erkennen, die beim Ausfüllen der zahlreichen noch vorhandenen Forschungsdesiderata zur Geschichte der Historischen Avantgarden in Lateinamerika beachtenswert erscheinen.

1) Daß – in Anführungszeichen – ‘europäische’ Avantgarden in Lateinamerika anders, und zwar nicht imitierend, also *exakt*, rezipiert werden und in einem veränderten Kontext andere Resultate ergeben, ist eine inzwischen triviale Erkenntnis. Auch die Fallbeispiele Parra del Riego und Maples Arce zeigen in diesem Sinne für die Jahre 1920/1925 jene Tendenz, die sich im Blick auf den Futurismus schon in der ersten Phase seiner Rezeption in Lateinamerika herausgebildet hatte: nämlich die Tatsache, daß einzelne Elemente der futuristischen Theorie als Anregung aufgenommen, andere hingegen bewußt vernachlässigt bzw. entsprechend einer anderen Tradition verändert werden, daß also von einer ‘Übernahme’, einer ‘Nachahmung’ ästhetischer ‘Rezepte’ ohne Reflexion der eigenen ästhetisch-sozialen Produktionsbedingungen von Kunst und Literatur (und damit logischerweise auch von einer im Vergleich zu Europa ‘defizitären’ Rezeption avantgardistischer Positionen) nicht die Rede sein kann.

---

43 Die folgenden Überlegungen bilden den Versuch, in einer systematisierteren Form Gedanken aufzunehmen, die sich aus der Diskussion der eigenen und zahlreicher anderer Vorlagen während des Berliner Kolloquiums ergeben haben und sie als eine Art ‘problematisierendes Résumé’ auf den hier im engeren Sinne untersuchten Textcorpus zu beziehen.

Es ist aber aufschlußreich zu sehen, wie gerade dem Futurismus innerhalb der Rezeption europäischer Avantgardekonzeptionen in Lateinamerika eine Schlüsselfunktion zukommt.

Denn unabhängig von der Streitfrage, ob man die Avantgarden in Lateinamerika als *Ende* und letzte Stufe einer literarischen Entwicklung seit der Romantik versteht (Octavio Paz), oder aber als den Beginn von etwas grundlegend Neuem (z.B. Nelson Osorio), so haben sie doch einen klaren (und gemeinsamen) sozialen Hintergrund, nämlich den Prozeß der Eingliederung Lateinamerikas in das entwickelte Weltwirtschaftssystem – das, was der Historiker Tulio Halperin Donghi den "pacto neocolonial" nennt –, und damit verbunden den Prozeß der zunehmenden Urbanisierung und Metropolenbildung, der Herausbildung städtischer Mittelschichten und die ganze Periode der Modernisierung des lateinamerikanischen Wirtschafts- und Sozialgefüges an der für Europa wie für Lateinamerika gleichermaßen wichtigen Epochenschwelle um 1914/19<sup>44</sup>. Der bis zu diesem Zeitpunkt dominierende Anspruch der romantischen und auch noch modernistisch-‘rubendaristischen’ Literatur, einem unbefriedigenden sozialen Leben mit der Kunst ein kompensierendes Korrelat gegenüberzustellen, läßt sich so nicht mehr länger aufrechterhalten<sup>45</sup>. Das gilt für den lyrischen Modernismus in Peru und seine Krise ebenso wie für die literarischen Traditionen Mexicos, auf die der Estridentismus antwortet und in denen – einer gelungenen Formulierung Klaus Meyer-Minnemanns zufolge – "der Modernismus in der Tat auf seinen mageren Hund gekommen" war<sup>46</sup>. Nicht umsonst hatte Maples Arce auf jene berühmte Bemerkung von Enrique González Martínez, man müsse dem (lyrischen) Schwan 'den Hals umdrehen' geantwortet, das reiche nicht: man müsse vielmehr González

---

44 Vgl. neben dem bereits zitierten (Anm. 16) Band von Agustín Cueva insbesondere Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid <sup>4</sup>1975, v.a. S. 280 ff.; José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México 1976 und für den Bereich der Literatur den kurzen, aber wegweisenden Artikel von Angel Rama, "La modernización literaria latinoamericana 1870-1910", in *Hispanérica* 12, 36 (1983): 3-19.

45 Vgl. hierzu nochmals die bereits zitierten (Anm. 16) grundlegenden Überlegungen von Françoise Pérus und Angel Rama, sowie Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona 1983 (v.a. zur 'Säkularisierung' des literarischen Weltbilds im Modernismus) und die Einleitung von Osorio in *Manifestos, proclamas*, op.cit. (Anm. 2), S. XII ff.

46 Klaus Meyer-Minnemann, "Der Estridentismus", op.cit., S. 35.

Martínez den Hals umdrehen. – Ähnlich wie in Europa die veränderten sozialen Bedingungen zu einer "crise des valeurs symbolistes" (Michel Décaudin) und in der Folge (unter anderem) zur Herausbildung der Historischen Avantgarden führen, so gerät in Lateinamerika der Modernismus in seine Krise, und zwar ebenso sehr in eine der Glaubwürdigkeit angesichts einer offenkundig anderen Realität als der literarisch vertretenen, wie auch in eine Krise der Verbalität.

In diesem Moment ist der Futurismus das früheste in Lateinamerika diskutierte Angebot einer Lösung des Problems; er hat deswegen auch eine Resonanz in ganz Lateinamerika gefunden, die nachfolgende Konzepte, Manifeste etc. avantgardistischer Bewegungen aus Europa in Lateinamerika so nicht mehr erreichten.

Das hängt vor allem damit zusammen, daß die beiden Grundsatzüberlegungen, die letzten Endes hinter allen ästhetischen Forderungen Marinettis standen, nicht nur auf Italien, sondern ebenso auf die ähnlich gelagerten Probleme in den sich entwickelnden metropolitanen Zentren Lateinamerikas zuträfen (vgl. in diesem Kontext auch die einleitend als Motto zitierte Bemerkung Prezolinis, der die Herausbildung des Futurismus viel eher für die lateinamerikanischen Länder erwartet hätte): nämlich zum einen die – zweifellos hellstichtige – Beobachtung, daß sich mit dem Wandel der modernen Technik auch die menschliche Wahrnehmung vollständig verändert und entsprechend auch in ästhetischer Hinsicht zu einer "vollkommenen Erneuerung der Sensibilität" geführt habe. Bei Marinetti ist dieser Gedanke am prägnantesten zusammengefaßt im Manifest vom Mai 1913, wenn es über die "sensibilità futurista" heißt (Überlegungen übrigens, die in systematisierter Form erst wieder bei Walter Benjamin aufgenommen werden):

Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) *non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.*<sup>47</sup>

---

47 *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* (Manifest v. Mai 1913), in F.T.M., *Teoria e invenzione*, op.cit. [Anm. 3], S. 65 f. (Hervorhebung T.B.).

Die zweite Grundsatzüberlegung ist praktisch die Folgerung aus dieser ersten Beobachtung, nämlich Marinettis Überzeugung, daß dieser neuen Sensibilität eine neue Kunst entsprechen müsse – mit anderen Worten: daß der ungleiche Entwicklungsstand der Literatur- und Kunstproduktion gegenüber demjenigen der modernen Technik nur durch einen erheblichen 'Modernisierungsschub' ausgeglichen werden könne und auch dringend ausgeglichen werden müsse.

2) In diesem Sinne ist auffallend, daß die *praktische* Rezeption des Futurismus (bzw. einzelner seiner Aspekte) erst zeitlich versetzt, nämlich nach 1920, erfolgt, also zu einem Zeitpunkt, wo sich eine *theoretische* Auseinandersetzung mit seinen Prämissen (in ästhetischer, nicht in politischer) Hinsicht kaum noch feststellen läßt.

Am unmittelbarsten ist der Einfluß des Futurismus auf die latein-amerikanischen Autoren zunächst in thematischer Hinsicht zu erkennen, das heißt als Auslöser einer entscheidenden *Erweiterung des poetischen Objektbereiches* im Sinne eines Modernisierungsschubs, der den veränderten gesellschaftlichen Realitäten Rechnung trägt. An die Stelle der Schwäne treten als lyrische Bilder und Themen nun die Fabriken und die Industrialisierung ebenso wie der Sport, die Geschwindigkeit mit Hilfe moderner Transportmittel (Flugzeug, Eisenbahn, Motorrad) und die Ergebnisse nicht-literarischer Bereiche der kulturellen Produktion wie etwa der Film mit seinen Stars oder der Jazz. (Zu allen diesen Bereichen lassen sich innerhalb der hier analysierten Textcorpora problemlos Beispiele finden.) – Die damit potentiell verbundene Gefahr, daß es nämlich im Laufe der Zeit nur zu einer oberflächlichen Erneuerung des poetischen Ausdrucks auf der Ebene einer einfachen Themenmodernisierung kommt, wohingegen zu einer wahrhaft 'neuen Lyrik' auch eine grundsätzlich veränderte Sensibilität (durchaus auch im Sinne der Forderungen Marinettis) gehört, hat als erster klar César Vallejo angesprochen, wenn es in den Eingangssätzen seiner kurzen Skizze zur "poesía nueva", einem der Basistexte der peruanischen Avantgarde nach 1925, heißt:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cinema', 'avión', 'jazz-band', 'motor', 'radio' y, en general, de todas las



voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva.<sup>48</sup>

Auffallend ist dabei das nationenübergreifende Moment einer 'Internationalisierung' der lateinamerikanischen Avantgardebestrebungen, die dazu führt, daß keinesfalls nur neuere europäische Kunst- und Literaturkonzeptionen rezipiert und gegebenenfalls in die eigenen Bemühungen integriert wurden, sondern daß vor allem auch die Avantgardeströmungen innerhalb der unterschiedlichen Länder Lateinamerikas selbst sich durchaus gegenseitig wahrgenommen haben. Texte aus Maples Arces *Vrbe* erschienen – wenn auch nicht unmittelbar nach ihrer Erstpublikation – auch in Peru, nämlich im (für die peruanische Avantgardebewegung wichtigen, wenn auch weit entfernt von Lima veröffentlichten) *Boletín Titikaka* aus Puno<sup>49</sup>; dort erscheinen aber auch Texte von Borges und Huidobro und – über dem Umweg Uruguay – auch von Parra del Riego. – Die mexikanische Avantgarde wird kritisch auch in Argentinien wahrgenommen: Jorge Luis Borges schrieb, wenige Monate, bevor mit *Fervor de Buenos Aires* sein eigener wichtigster Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der argentinischen Literaturavantgarden erschien, für die von ihm mitgestaltete Zeitschrift *Proa* eine längere (kritische) Rezension der *Andamios interiores*<sup>50</sup>. Zusammen mit Vicente Huidobro und Alberto Hidalgo hatte er zuvor, wie bereits erwähnt, den ersten Überblick über die neuere lateinamerikanische Lyrik der Zeit, nämlich den *Índice de la nueva poesía americana* wenn nicht ediert, so doch eingeleitet und die Publikation gefördert. Und umgekehrt: auch Borges' Texte werden schnell in Mexico bekannt.

Zusammen mit diesem Wechsel des lyrischen Paradigmas ist aber auch eine entscheidende Veränderung der Funktion und der Selbst-

---

48 César Vallejo, "Poesía nueva", in *Obras completas IV: El arte y la revolución*, Barcelona 1978, S. 113 f.; der Text entstand 1926 in Paris und wurde zunächst dort in Vallejos eigener Zeitschrift, dann (No. 9, agosto de 1927, S. 225) auch in *Amauta* veröffentlicht.

49 Nämlich in No. 12 vom Juli 1927; einen Überblick über den Inhalt der Zeitschrift gibt die höchst nützliche Bibliografie von Miguel Angel Rodríguez, "Guía del Boletín Titikaka (Puno 1926-1930)", in *Hueso Húmero*, 10 (1981): 184-204 und No. 11: 140-159.

50 Jorge Luis Borges, "Andamios interiores de Manuel Maples Arce", in *Proa*, diciembre de 1923: 120-123. (Der Text findet sich, wie viele der frühen literatur-, kunst- und filmkritischen Texte Borges', nicht in den *Obras completas*.)

auffassung des Dichters zu erkennen. Der modernistische Lyriker – der chilenische Kritiker Federico Schopf hat zuletzt noch einmal eindrücklich darauf hingewiesen – hat seinem Rollenverständnis nach im wesentlichen eine sozusagen 'hohepriesterähnliche' Funktion,

no sólo es inspirado – es decir, alcanza una relación exclusiva de conocimiento consigo mismo y con la realidad –, sino que es también un artifice, un conocedor de los instrumentos para la elaboración de los poemas.<sup>51</sup>

Auch wenn Schopf die soziale Entlohnung, die dieses Dichten mit sich bringt (Reisemöglichkeiten, Stipendien, Regierungsstellen), zu idealistisch sieht und in seiner Bedeutung zu gering veranschlagt ("es un profesional que, en la mayoría de los casos, no obtiene reconocimiento – ni social ni económico – por parte de la sociedad burguesa"), so liegt hier doch eines der entscheidenden Momente, gegen das sich die Avantgarden wenden. Die Trennung von Kunst und Leben wird hier (zumindest intentional) aufgehoben zugunsten ihrer Ineinsetzung, wobei deren Folge unter anderem gerade in der Zerstörung des Auratischen und in der Desakralisierung des Autors und des künstlerischen Schöpfungsvorgangs liegt. Beim *estridentismo* läßt sich darüber hinaus, stärker noch als bei den meisten anderen Avantgardebewegungen in Lateinamerika, ein deutlicher *Kollektivcharakter* bei der Durchsetzung der ästhetischen Ziele der 'Bewegung' erkennen. (In der Form der Montage findet dies – in den hier näher untersuchten Beispielen zumindest bei Hidalgo und Maples Arce – auch die entsprechende literarische Gestalt: die des 'Gefundenen', 'Zufälligen', ungeformt in den künstlerischen Text integrierten Materials.) – Was die Autoren der Historischen Avantgarden in Europa wie Lateinamerika mit den Ästhetizisten verbindet, ist ihre Ablehnung einer zweckrational geordneten Welt; "was sie von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren": Auch hier lassen sich Peter Bürgers, vor allem an Beispielen aus der französischen Literaturgeschichte gewonnenen theoretischen Überlegungen übertragen, insbesondere da, wo Bürger als eines der Kennzeichen der Avantgarden ihre Negation der Auto-

---

51 Federico Schopf, "Deslinde de la noción de vanguardia", in ders., *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma 1986, S. 13-36, beide Zitate S. 16.

nomie der Kunst und ihre Überführung in eine neue, *andere* Lebenspraxis hervorhebt<sup>52</sup>.

3) Bleibt als Problem dasjenige der 'Soziologie der Avantgarden' (der Begriff stammt ursprünglich, wie erhebliche Teile der auf die Künstlerischen Avantgarden bezogenen ästhetischen Debatte der sechziger und siebziger Jahre, aus Italien, nämlich von Edoardo Sanguineti)<sup>53</sup> sowie die Crux der Definition von 'Avantgarde' und der zeitlichen Bestimmung ihres Anfangs und gegebenenfalls ihres Endes.

Unabhängig davon, daß die Avantgarden in der Tat – wie Barck, Schlenstedt und Thierse in der Einleitung ihres wichtigen Sammelbandes (1979) formulierten – "vordergründig bestimmt durch die Destruktion von Tradition schlechthin"<sup>54</sup> erscheinen, so sind sie jedenfalls keineswegs, wie dies in einer ersten Phase der Diskussion u.a. Lukács und Adorno, aber auch Sanguineti unternommen haben, umstandslos mit 'Moderne' identifizierbar. Avantgarde geht über Stilrichtungen wie Naturalismus, Ästhetizismus, Symbolismus, aber auch über "deren Attacke gegen repräsentativen oder dekorativen Kunstgebrauch hinaus, sucht sich – wie die Polemik mit dem Symbolismus zeigt – theoretisch und praktisch von deren Modernität abzusetzen"<sup>55</sup>. Der Versuch – u.a. in der Bemühung, sich den Mechanismen des Kunst- und Literaturmarktes zu widersetzen – endet jedoch schnell in der mehrfach beschriebenen Aporie der Avantgarden und führt (in Europa wie Lateinamerika) dazu, daß die Avantgardebewegungen einem permanenten Erosionsprozeß unterliegen.

Im Bemühen, diese Erscheinungen historisch und soziologisch konkreter zu fassen, haben insbesondere die Autoren der großangelegten *Comparative History of Literatures in European Languages* in

52 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, op.cit. (Anm. 18), v.a. S. 67 ff., Zitat S. 67.

53 Edoardo Sanguineti, "Sociologie de l'avantgarde", in *Littérature et société* [Colloque de 1964], Bruxelles 1967, S. 11-18; der Begriff wird hier im wesentlichen noch unspezifisch als Widerstand gegen die Mechanismen des literarischen Marktes seit Baudelaire verstanden.

54 Barck/Schlenstedt/Thierse (Hrsg.), *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin/DDR 1979, S. 11. Der Band ist eine der wichtigsten – v.a. anhand von Fallstudien argumentierenden – Ergänzungen zu Bürgers Avantgarde-Theorie, enthält jedoch keine Überlegungen zu außereuropäischen Literaturen.

55 Ebd., S. 9.

zwei stabilen Bänden versucht, einige Konstanten der Avantgardebewegungen herauszuarbeiten und dabei (v.a. Adrian Marino, Robert Estivals) eine Art von Zyklentheorie (*cycle intérieur*, *cycle social* bzw. *cycles intra- et intersystèmes*) der Avantgarde entwickelt<sup>56</sup>. Bei Jean Weisgerber schließlich hat die Problematisierung dieser Überlegungen zu einem bemerkenswerten ersten Versuch einer soziologischen Definition geführt, der wegen seiner grundsätzlichen Bedeutung hier in extenso zitiert sei: ihm zufolge sind die Avantgarden

des mouvements artistiques à prétentions révolutionnaires qui prennent conscience de leur système dans les sociétés industrielles (ou en voie d'industrialisation) du XX<sup>e</sup> siècle, là où règne la liberté d'opinion nécessaire à leur expansion, et chaque fois que les schémas régissant les domaines social et culturel se voient considérés par une minorité d'intellectuels comme épuisés et, par conséquent, comme incapables d'être imités et renouvelés.<sup>57</sup>

Ansätze, wie solche Überlegungen unter dem Gesichtspunkt der *Produktion* von Kunst und Literatur auf der Basis sozialhistorischer Fragestellungen zu formulieren sind, hat inzwischen vor allem der englische Kritiker Raymond Williams in seinem nachgelassenen Buch *The politics of modernism* (1989) vorgelegt<sup>58</sup>.

Die Anregungen, die sich aus diesen, fast immer aus der Analyse europäischer Avantgardebewegungen gewonnenen Kriterien aus der ästhetischen Debatte der letzten Jahre auch für die Verhältnisse in

---

56 Jean Weisgerber (Hrsg.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle* [= *A Comparative History of Literatures in European Languages*, ed. ICLA, Bd. 4 und 5], Budapest 1986, v.a. Bd. 2, S. 1043 ff. und 1090 ff.; ähnlich letztlich auch der speziell auf Lateinamerika bezogene (allerdings nur auf der Ebene der 'großen Texte' – von Vallejo, Huidobro, Neruda – verbleibende) Artikel von Saúl Yurkievich (ebd., S. 1072-1084) in seiner Gegenüberstellung der beobachteten "rupture de la permanence" mit der Kategorie der "permanence de la rupture".

57 Ebd., S. 1042. – Zahlreiche weitere Definitionsversuche finden sich dokumentiert in dem (ansonsten blassen und hinter dem erreichten Diskussionsstand zurückbleibenden) Sammelband Manfred Hardt (Hrsg.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt 1989.

58 London 1989; dort v.a. die Artikel "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism", "The Politics of the Avant-Garde" und "Language and the Avant-Garde"; wichtig auch die Einleitung des Herausgebers Tony Pinkney, "Modernism and Cultural Theory". – Allerdings versteht auch Williams – ungeachtet zahlreicher wichtiger Einzelbeobachtungen – die Avantgarden unbefriedigenderweise letztlich als eine Art *radikalisierende Überbietung* der Moderne, wenn er (v.a. S. 51) drei "Stufen" von Oppositionsgraden gegen die künstlerischen Traditionen ansetzt, deren letzte die Avantgarden seien.

Lateinamerika gewinnen lassen, sind noch lange nicht ausgeschöpft. In historischer Perspektive gilt dies gerade auch im Blick auf den im Prozeß der Metropolenbildung in Lateinamerika expandierenden und sich nach 1910 erheblich verändernden literarischen Markt, der den Umbruch zwischen den Positionen des Modernismus und der Avantgarden mitprägt. Hier bedeutet 'Avantgarde' wesentlich stärker als in Europa den Anspruch einer bestimmten sozialen Schicht, die bislang kaum künstlerisch tätig geworden bzw. repräsentiert worden war, nunmehr an den Prozessen der künstlerischen (und damit auch ideologischen) Überformung sozialer Sachverhalte partizipieren zu wollen<sup>59</sup>. Wenn es bei Raymond Williams in scheinbar paradoxer Ineinsetzung ästhetischer und sozialer Kriterien heißt, "The most important general element of the *innovations in form* is the fact of *immigration to the metropolis*", und weiter, "and it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants"<sup>60</sup>, so ist dies ein Gesichtspunkt, der in überraschendem Maße auch für Lateinamerika gilt. (Gerade anhand des Beispiels Parra del Riego ließe sich übrigens im Detail auch ein deutlich ausgedrücktes Leiden an der Großstadt zeigen, die gleichzeitig besungen wird.)

Nicht zu übersehen und in den bisherigen Analysen häufig viel zu wenig gewürdigt ist aber auch die politische Dimension dieser Texte<sup>61</sup>. Selbst ein auf den ersten Blick aufgrund seiner literarischen Produktion eher unpolitisch erscheinender Autor wie Valdelomar war bis kurz vor jenem Zeitpunkt, als er – wie in dem Einleitungszitat – Marinetti und dessen Aktivitäten in den römischen Literatencafés

---

59 Der Beitrag in Weisgerbers Werk (op.cit., Bd. 1, S. 296-304, Gloria Videla de Rivero, "L'ultraïsme en Espagne et en Amérique latine", Teil II: Amérique latine) gibt als Zusammenfassung aller lateinamerikanischen Avantgardebewegungen nur einen äußerst summarischen Überblick, ohne diese soziale Funktion zu berücksichtigen; ebenso, S. 193-217, die Kurzdarstellungen zur Futurismus-Rezeption außerhalb Italiens.

60 Ebd., S. 45 (Hervorhebung T.B.).

61 Hier ist der Polemik Nelson Osorios zuzustimmen, der (*Manifestos*, op.cit. [Anm. 2], S. IX) in Abgrenzung zur "historiografía literaria [...] donde los criterios inmanentistas siguen imperando" die Ansicht vertritt, es sei notwendig "insistir en la necesidad de tomar conciencia de que el proceso literario [...] no sigue un desarrollo independiente del conjunto de las otras formaciones que se dan en la vida social y cultural": "para que sea *historia literaria* y no mera *ordenación cronológica* de textos, es necesario que ésta muestre los nexos de articulación de los hechos literarios con la evolución del conjunto del que forman parte".

beschrieb, der Sekretär des sozialen Reformpolitikers Billinghurst, der in eben jenem Jahr 1914 in einem Militärputsch entmachtet wurde: deswegen, als diplomatischer Vertreter der Regierung Billinghurst, war Valdelomar in Rom und kam nach dessen Sturz nach Peru zurück, wo er während einer Wahlveranstaltung starb. Parra del Riego wurde in Uruguay politisch aktiv und verfaßte Artikel für die Zeitung *El bien social*; seine Frau, die Dichterin Blanca Luz (mit vollem Namen: Blanca Luz Brum de Parra del Riego) las nach seinem Tod sowohl seine als auch ihre Gedichttexte zusammen mit Magda Portal und Serafín Delmar während der ersten (aber auch weiteren) jener *Fiestas de la planta*, die Raúl Haya de la Torre eingerichtet hatte, "declarada fiesta del proletariado de Lima", und die hinterher (man beachte die soziale Dimension des Sports in diesem Zusammenhang) in ein Sportfest (Fußballspiel *chauferes* gegen *textiles*) überging<sup>62</sup>. Und Maples Arce träumte als ein (ja keinesfalls ganz rangniedriger) Funktionär der mexikanischen Revolution davon, deren soziale Grundsätze mit seinen literarischen Ausdrucksformen in Einklang zu bringen.

Die Rezeption des Futurismus in Lateinamerika nach 1920 wird von solchen politischen Momenten deutlich überdeckt. Als Marinetti 1926 nach Lateinamerika kam, wurde sein Vortrag in São Paulo verhindert; unter Bezug darauf, daß er inzwischen einer der Vertreter des italienischen Faschismus geworden war, riefen die Studenten statt der futuristischen Forderung "parole in libertà" (Worte in Freiheit) "legume in libertà" (Gemüse in Freiheit) und warfen solange mit Obst, bis Marinetti hinter dem Rednerpult emporkam und den Abbruch der Veranstaltung bekanntgab.

Hier – nicht *nur* hier, aber *spätestens* hier – zeigt sich, daß Avantgarde nicht nur darin besteht, "ihu, ihu, ihu" zu dichten, wie es ironisch in Valdelomars frühem Bericht dargestellt wird. Das "fuoco purificatore", das Marinetti im römischen Café propagiert und das Valdelomar als erster in Peru verbreitet, erhält dann – gerade in Lateinamerika – Züge, die über das rein Literarische weit hinausgehen.

---

62 Der Vorgang ist (mit Fotos) beschrieben in *Amauta*, 6 (1927): 33-36 (dort auch Textabdruck).

## ANHANG

**Materialien zu Marinettis Lateinamerika-Reise 1926**

Die Tatsache, daß Filippo Tommaso Marinetti 1926 von Italien nach Lateinamerika reiste und dort eine Anzahl (im übrigen höchst umstrittener) Vorträge hielt sowie zahlreiche Autoren der lateinamerikanischen Avantgardebewegungen traf, ist seit langem bekannt. Erstaunlicherweise sind dazu bisher kaum nähere Informationen verfügbar; weder in der Literatur über Marinetti, noch in der über den Einfluß des Futurismus und der italienischen Kultur in Lateinamerika. An den Stellen, an denen von ihr die Rede ist, wird häufig noch nicht einmal eine klare Datierung dieser Reise gegeben, sondern sie meistens – vage – mit der Angabe "Ende 1925/Anfang 1926" angesetzt. Ebenso unzutreffend ist die Behauptung, es fänden sich "pratiquement pas de traces de publications sur les activités de Marinetti"<sup>1</sup>.

In diesem Zusammenhang erlaubt die Veröffentlichung von Marinettis Tagebüchern der Jahre 1915 bis 1921 (die einen Anhang über die Lateinamerika-Reise enthält) einige Präzisierungen; allerdings erfolgte sie erst 1987<sup>2</sup>. Die Publikation bzw. Wiederveröffentlichung – zumindest auf spanisch – der Berichte von Mário de Andrade (ursprünglich im *Diário Nacional* vom Februar 1928 und vom Februar 1930), vor allem aber die des Berichtes von Mário da Silva Brito<sup>3</sup> über den brasilianischen Teil von Marinettis Reise sowie eine gezieltere Suche nach argentinischen Veröffentlichungen der Zeit ergeben einen gewissen Eindruck der Ereignisse.

Waren nach der Veröffentlichung des Ersten Futuristischen Manifests die Widerstände in Lateinamerika von Seiten literarisch interessierter Kreise zunächst ästhetischer Art gewesen, schlossen dann

---

1 Martine Pasquet, "Echos futuristes hispano-américains", in "Les Futurismes I", *Europe*, 53, 551 (1975): 144-147, Zitat S. 144.

2 Filippo Tommaso Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Albert Bertoni, Bologna 1987; dort im Anhang (S. 513 ff.) Marinettis Tagebücher zur Reise nach Lateinamerika.

3 *Angulo e Horizonte*, São Paulo 1969; auf spanisch zusammengestellt in Aracy Amaral (Hrsg.), *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño, 1917-1930* [Übersetzung von Marta Traba], Caracas 1978 (*Biblioteca Ayacucho*, 47).

aber ein, so erwachten sie seit Anfang der zwanziger Jahre unter politischem Gesichtspunkt neu. Nach einer Phase des Futurismus, die politisch eher von anarchistischem Gedankengut geprägt war (u.a. *Manifesto del partito futurista italiano*, 1918), hatte sich Marinetti ab etwa 1920 dem italienischen Faschismus unter Mussolini angeschlossen (u.a. *Al di là del Comunismo*, 1920, und *Futurismo e Fascismo*). Vor allem Mariátegui hatte in Peru Marinettis politisches Engagement attackiert<sup>4</sup>; als Marinetti nach Lateinamerika reiste, war diese Kritik Allgemeingut geworden.

Heißt es in Marinettis propagandistisch angelegter Schrift *Marinetti e il futurismo*: "Trionfale esplosione del Futurismo nell'America del Sud con 35 mie conferenze-declamazioni (Rio de Janeiro, S. Paolo, Santos, Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Rosario, Montevideo)", so sah die Wirklichkeit deutlich anders aus. Das Tagebuch seiner Reise beginnt am 20. Mai, wo er in Rio de Janeiro Manuel de Bandeira trifft; dort besucht er den Botanischen Garten und beschreibt bzw. zeichnet unterschiedliche Palmensorten. Sorgfältig werden in der Folge die offiziellen Besuche ("Banchetto all'Ambasciata d'Italia", 20.5.) und Radietermine verzeichnet, bei denen er "in italiano poi in francese" über den Futurismus spricht. Am 24. Mai findet dann der Vortrag in São Paulo statt. Bei Marinetti heißt es:

La Cavalleria carica gli studenti che tentano di scavalcare i muri e invadere il Teatro del Casino Antartico. [...] Un noto letterato parla *contro* il futurismo. [...] Fischii applausi in crescendo delirante. Pioggia proiettili vegetali bombette tritrac che scoppiano in platea.<sup>5</sup>

Das entspricht ziemlich exakt dem Bericht Mário da Silva Britos. Schon zuvor seien in der Stadt *coplas* aufgetaucht, die unter anderem besagten:

4 Zunächst in "Marinetti y el futurismo", jetzt in *La escena contemporánea (Obras completas, Bd. 1)*, Lima 1959, S. 185-189; dann v.a. in "Aspectos viejos y nuevos del futurismo", während seines Italienaufenthaltes verfaßt und im August 1921 in *El Tiempo* erstveröffentlicht, jetzt in *Cartas de Italia (Obras completas, Bd. 15)*, Lima 1969, S. 220-223. – Trotzdem hat Mariátegui aber auch noch später Texte Marinettis veröffentlicht, z.B. "Movimiento futurista" in *Amauta*, 10 (1927): 29-30 mit einem ihm gewidmeten Photo Marinettis.

5 Marinetti, op.cit., S. 522.



Ay Marinetti  
 si yo fuera tú  
 daría conferencias  
 montado en un bambú.

Bei der Veranstaltung selbst seien "huevos podridos, sillas, graderías, pedazos de madera y globos de agua" gegen Marinetti geschleudert worden; im allgemeinen Skandal und nach wiederholten Versuchen, zu Wort zu kommen, habe er mit dem Ruf "El futurismo es consciente de ser el cerebro del mundo" die Bühne verlassen, habe aber danach vor Wut und Enttäuschung zweieinhalb Stunden kaum sprechen können<sup>6</sup>. Der Rest des Aufenthaltes in Brasilien verlief geordnet (vor allem im Kreis von Botschaft, Konsulat, Automobilclub und Banca Francese-Italiana), bei öffentlichen Auftritten unterbrochen lediglich "dai soliti 5 o 6 Matteottiani"<sup>7</sup>; doch konnte er im Kreis der italienischen Kolonie ohne Störungen sogar über "Mussolini und das neue Italien" sprechen.

Aber auch in Argentinien gibt es Proteste gegen Marinettis politische Ansichten. Während hier die Vorträge, die vor allem von Pirandello und dem "Teatro Sintetico" handeln oder aus der Deklamation von Gedichten bestehen, ungestört verlaufen, Marinetti eine Ausstellung mit unter anderem Bildern von Norah Borges eröffnet<sup>8</sup> und über die Prinzipien futuristischer Malerei spricht sowie die üblichen Botschaftsempfänge und Radiointerviews absolviert, erscheinen hier jedoch skeptische Presseartikel.

Zur Ankunft in Argentinien (am 7. Juni; das Tagebuch hat zu dieser Zeit eine Lücke) publiziert *Crítica* das Gedicht *Volando sobre el corazón de Italia*, das aber bereits aus dem Jahr 1911 stammt; *Nosotros* druckt den Text in der Nummer vom Juni 1926 nach<sup>9</sup>, läßt aber im selben Heft einen Autor ("Carlos Reta") mit dem Artikel "El 'fascismo' considerado por un solitario" zu Wort kommen, dessen

6 *Arte y arquitectura*, op.cit., S. 160 ff.

7 Giacomo Matteotti war jener Sprecher der Sozialistischen Partei in Italien, der unmittelbar nach einer Parlamentsrede gegen Mussolini unter spektakulären Umständen gekidnappt und ermordet worden war (1924) und nach der Auffindung des Leichnams die mit Abstand ernsteste Regierungskrise Mussolinis auslöste.

8 Bei der kurz darauf erfolgenden zweiten Begegnung lernt Marinetti übrigens auch deren Bruder kenne, erwähnt ihn aber nur mit einem einzigen kurzen Satz: "Il fratello Borges è presente. *Timido ironico con occhiali neri*" (ebd., S. 541).

9 20 (1926), Bd. 53, No. 205, S. 154-162; als Übersetzer ist Alfredo A. Bianchi (der Direktor von *Nosotros*) genannt.

Name das Pseudonym eines "distinguidísimo intelectual italiano" sei "que ha debido emigrar a Francia": "su valor de información sobre algo muy poco conocido en Argentina es indudable"<sup>10</sup>.

Der Rückblick auf Marinettis Argentinien-Aufenthalt erscheint in *Nosotros* dann kurz darauf<sup>11</sup> in der Kolumne "Notas y comentarios". Hier werden die *Befürchtungen* angesichts des Besuches ebenso deutlich angesprochen wie die 'Aufteilung' in einen ästhetisch wertvollen und einen politisch verdammenswerten Marinetti, die sozusagen den Erfolg des Besuches sichert:

La presencia de Marinetti en la Argentina ha sido acogida con general simpatía en todos los círculos intelectuales. *Disipado a tiempo el temor, que parece haberse fundado en un equívoco, de que pudiese visitarnos en calidad de propagandista del fascismo*, no teníamos sino motivos de satisfacción al verle entre nosotros.<sup>12</sup>

In der Tat ist dann von den persönlich sympathischen Eigenschaften Marinettis im Umgang die Rede, der als "nuestro huésped y amigo" bezeichnet wird. – Bei Marinetti selbst ist für diese Tage (25. bzw. 28. Juni) nochmals von Demonstrationen, wenn nicht gegen ihn persönlich, so doch gegen den Faschismus die Rede: "Al momento del primo moto del treno tre individui retti immobili gridano: Viva Matteotti! – Rispondo agitando il cappello: Viva l'Italia." Selbst im Gespräch mit dem argentinischen Staatspräsidenten, Alvear, spricht er dann die "dimostrazioni comizi che si preparano per il Luglio in odio a Mussolini per commemorare Matteotti" an (dessen Ermordung zwei Jahre zurückliegt); Resultat: "Alvear mi dice che unico sistema è non proibire"<sup>13</sup>.

So erfolgreich, wie es Marinetti post festum darstellt ("trionfale esplosione del futurismo"), war die Reise jedenfalls keineswegs, wenngleich aus diesem Anlaß immerhin auch Übersetzungen seiner Werke erschienen<sup>14</sup> oder (wie in Brasilien) vereinbart wurden und sich zumindest via der überreichten und mit datierten Widmungen

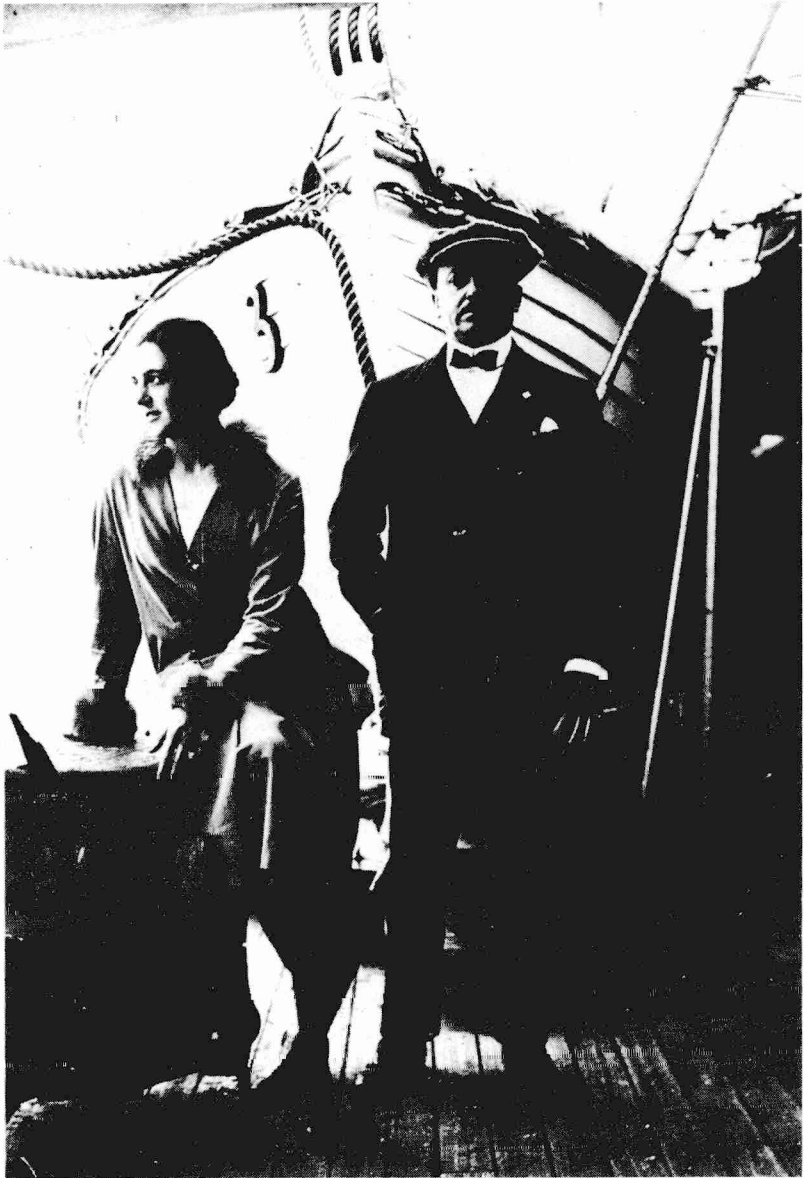
10 Ebd., S. 207-231; der Text stößt übrigens in Italien prompt auf Widerspruch, nämlich in *Il Giornale* (Pisa); vgl. die Notiz in *Nosotros* 20, 54 (1926): 141 f.

11 In Bd. 53, S. 282 f.

12 Ebd., S. 282; Hervorhebung T.B.

13 Marinetti, op.cit., S. 540 f.

14 U.a. *Como se seducen las mujeres y se traicionan los hombres*, Buenos Aires 1926: Editorial Tor: Zur Übersetzung von *Le futurisme* vgl. auch die beigelegte Abbildung.



Marinetti mit seiner Frau auf dem Dampfer "Giulio Cesare" während der Überfahrt nach Argentinien, 1926 (Privatphoto).



Umschlag der argentinischen Ausgabe von Marinettis *Le futurisme* in der Übersetzung von Gómez de la Mata und Hernando Luquero (nach 1920).

versehenen Bücher (aus dem Nachlaß jetzt in der University Yale) der Kontakt zu einer ganzen Anzahl lateinamerikanischer Autoren nachweisen läßt. – Zurückgekehrt nach Lateinamerika ist Marinetti jedenfalls erst zehn Jahre später, im September 1936, zur Tagung des PEN-Clubs in Buenos Aires.

## RESUMEN

La ponencia parte de un texto – hasta ahora muy poco conocido – del autor peruano Abraham Valdelomar, en el que describe como se encontró ocasionalmente con Marinetti en un café de Roma. En comparación con otros documentos que reseñan al *Manifiesto Futurista* y a Marinetti (Darío 1909; Nervo 1909; Vasseur 1909) el texto de Valdelomar (1914) es tardío. Su artículo como también las demás declaraciones fueron ambivalentes y hasta desfavorables.

Esto se analiza dentro del contexto específico del desarrollo de una lírica 'post-modernista'. Al "agotamiento del modernismo" Valdelomar responde con un esteticismo radical.

En dirección contraria van los dos casos estudiados de la concepción vanguardista de la literatura, el de Juan Parra del Riego y el de Manuel Maples Arce. Juan Parra del Riego está claramente marcado por las ideas del futurismo, pero recoge solamente en parte sus premisas. Dentro de su lírica 'nerviosa' y extática son típicas sus poesías sobre el fútbol y la velocidad deportiva.

En Maples Arce, el fundador del *estridentismo* mexicano, se puede comprobar también una influencia decisiva del futurismo. Pero igualmente la recepción es más bien selectiva y está situada en otro contexto latinoamericano.

Las reflexiones finales acerca de la percepción del futurismo intentan problematizar resumidamente este aspecto de la "recepción fraccionada" del futurismo dentro del debate estético de los últimos años.

El anexo da a conocer algunos materiales sobre la estancia del "fundador del futurismo" en Argentina y Brasil en 1926 y de la discusión política que causó en los círculos culturales correspondientes de los dos países.